

Paulina Spiechowicz

Regards croisés. Kafka, le cadre et la chambre.

ABSTRACT

The reading of Kafka's work highlights his attention to architectural language. From "the room" that characterizes *The metamorphosis*, through the recurrence of "doors" and "windows", architecture becomes one of the principal elements that link narrative representation to the outside world. This is why we propose a cross reading of his work starting from two different but complementary texts: first, Michelle Perrot's *Histoire de chambres* (Seuil, 2009), then *L'Instauration du tableau, Meta-painting at dawn Modern Times* (Droz, 1993) by art historian Victor Stoichita.

Keywords: ut architectura poesis ; doors ; room ; windows ; mimesis.

Que l'espace fasse problème dans les récits de Kafka, semble désormais une évidence. Problème en raison de sa présence envahissante, de l'anomalie des structures architecturales, de la récurrence de certains bâtiments dans ses histoires, ainsi que de leur spécificité qui participe ponctuellement d'une situation absurde, voire sans issue : portes, châteaux, chambres, lits, couloirs et fenêtres relèvent d'une mise en scène qui redéfinit les contours du réel par rapport à la fiction. Il suffit de vérifier le nombre d'occurrences de ces termes pour s'apercevoir de leur caractère obsessionnel : dans *La Métamorphose*, le mot « chambre » fait son apparition environ 70 fois, soit un peu moins que le mot « porte » qui revient plus de 80 fois, ce qui, dans un récit d'un peu moins de cent pages, n'est pas sans poser un certain nombre de questions.

En 1947 déjà, Starobinski s'interrogeait sur ces rêves architecturaux et affirmait : « À quoi tient l'étrangeté des architectures de Kafka ? » (Starobinski, 1947, p 131), en pointant leur anomalie non pas en termes de structure, mais de situation : « L'étrangeté est dans la position des personnages par rapport à ces objets. Un lit, un plafond n'ont en soi rien de très singulier ; mais un lit qu'un étranger doit enjamber pour entrer dans une chambre, un plafond si bas qu'il oblige de fléchir la nuque, voilà qui engendre l'absurde » (Ibid.).

La lecture de l'espace dans l'œuvre de Kafka permet ainsi de mettre en évidence l'attention qu'il porte aux éléments du langage architectural et nous interroge sur la récurrence de ses descriptions d'intérieurs domestiques. C'est pourquoi nous nous proposons de lire les lieux qui caractérisent *La Métamorphose*, selon une double perspective : d'un côté, l'étude de Michelle Perrot, *Histoire de chambres* (2009), permet de recontextualiser le rôle historique et littéraire de la chambre, de l'autre, *L'Instauration du tableau, Méta-peinture à l'aube des temps modernes* (1993) de l'historien de l'art Victor Stoichita, nous aide à comprendre le système de représentation employé par Kafka dans sa mise en scène des intérieurs, et notamment la fonction des portes et des fenêtres dans le récit (Nicolae, 2015).

« L'ordre de la chambre reproduit l'ordre du monde dont elle est la particule élémentaire », écrit Michelle Perrot dans son essai qui étudie le développement de l'espace de la chambre depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui (Perrot, 2009, p. 471). Dans la première partie de *La Métamorphose*, la chambre est décrite dans le détail et représente le seul lieu qui, à part quelques visions du salon et de l'antichambre, caractérise la scène du récit :

En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. [...] Ce n'était pas un rêve. Sa chambre, une vraie chambre humaine, juste un peu trop petite, était là tranquille entre les quatre murs qu'il connaissait bien. Au-dessus de la table [...] on voyait accrochée l'image qu'il avait récemment découpée dans un magazine et mise dans un joli cadre doré. Elle représentait une dame munie d'une toque et d'un boa tous les deux en fourrure [...]. (Kafka, 1915, p. 5)

Choisir comme décor une chambre à l'aube du XX^e siècle n'est pas anodin. Choix théâtral, certes, car l'espace convoqué par Kafka implique l'unité du lieu, mais choix qui intervient surtout dans un moment historique, qui voit la chambre s'imposer en tant qu'espace individuel : ce point mérite d'être approfondi. L'analyse linguistique nous indique que la *kamara* grecque « désigne un espace de repos partagé avec des camarades » (Perrot, 2009, p. 21), tandis que la *camera* latine est « le mot par lequel les Anciens désignaient la voûte pour certaines constructions voûtées » (Ibid.). Pour parler du lieu de repos ou d'amour, les Latins utilisaient plutôt l'appellation de *cubiculum*, un réduit étroit pour le lit. Il s'agissait d'une pièce petite, de forme carrée qu'on pouvait fermer à clés (Voir Dupont, 1995 ; Dibie, 2000 ; Ariès, Duby, 1985-1987). Michelle Perrot souligne comment la chambre, loin d'être le réceptacle de l'individu, dévoile une histoire d'abord politique. La chambre, avant le XIX^e siècle, était l'apanage des rois, des papes et des seigneurs, comme témoigne aussi l'utilisation du mot « chambre » avant le XIX^e : la Chambre de la signature au Vatican, la Chambre des Lords en Angleterre, où encore la Chambre du Roi en France, où Louis XIV recevait au lit, dans un rituel purement public, très éloignée de la dimension intime que nous attribuons aujourd'hui à ce lieu.

Avant la chambre, il y avait en effet la salle : ici, personnes et animaux vivaient tous ensemble, dans le même espace. « Au XVIII^e siècle, 75% des foyers parisiens sont concentrés dans une seule pièce » (Perrot, 2009, p. 72), et en 1870, 70% des logements ruraux en Touraine ne comportaient encore qu'une « principale chambre à feu où tout (et tous) était rassemblé dans 30 à 40 mètres carrés » (Perrot, 2009, p. 68).

L'industrialisation, l'exode rural, l'affirmation de la bourgeoisie ont bousculé les codes de l'espace domestique (voir Muthesius, 2009). Vers la fin du XIX^e siècle, on assiste à la profusion des intérieurs, perçus comme lieux privés, expression de l'individualité et de la personnalité de l'occupant. Edmond de

Goncourt décrit la maison comme un refuge rempli d'objets personnels (Goncourt, 1881), tandis que pour Walter Benjamin, le XIX^e siècle cherche l'habitation (*das Wohnen*) : « [...] abstraction faite de ce thème préhistorique, il faut considérer l'habitation sous sa forme la plus extrême comme un mode d'existence du XIX^e siècle » (Benjamin, 1939, p. 239).

Si, au XVIII^e siècle, avaient été mis en avant alcôve, boudoir, rideaux, table de toilette et bidet, le XIX^e siècle se tourne vers les étuis, tapis et couvertures (Voir Praz, 1945 ; Thornton, 1984 ; Gere, 1989 ; Rice, 2007). La structure, la forme même de l'habitation, évolue : il est ainsi question de bâtiments victoriens, d'appartements haussmanniens, d'hôtels meublés (avant l'apparition des gratte-ciels newyorkais), dans une profonde osmose entre intérieur et extérieur, entre le dehors et le chez soi, où l'idée d'intime et d'intimité peuvent finalement jaillir librement (Roche, Pardailhé-Galabrun, 1998).

Il s'agit d'une conquête architecturale, donc, mais aussi d'une conquête de l'intériorité au sens large du terme : ce n'est pas sans conséquences qu'en parallèle on assiste au développement des disciplines psychologiques, à la naissance de la psychanalyse avec, entre autres, l'instauration du cabinet de Freud et, par extension, de la chambre psychanalytique.

De même, les récits qui placent l'histoire dans les intérieurs domestiques se multiplient (Hamon, 2001 ; Perrot, 2003). À partir du texte fondateur de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1794), l'intimité de l'espace devient un endroit à explorer, une *Wunderkammer* romanesque qui cache des secrets bien plus exotiques que la conquête des pays éloignés, dans une anthropologie du proche *ante litteram*, en version romancé. Balzac fait de la chambre un des lieux de prédilection de ses récits (Frommel, Spiechowicz, 2014), Huysmans renferme son protagoniste, Des Esseintes, dans l'espace clos d'une maison où l'existence se transforme en circumnavigation autoréférentielle parmi des objets fétiches (*A rebours*, 1884). Et cela sans compter le nombre de livres dont le titre fait référence à ce lieu : Prosper Mérimée, *La Chambre bleue*, 1872, August Strindberg, *La Chambre rouge*, 1879, Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, 1907 et encore Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, 1929. Lieu de l'érotisme par excellence dans *Le Plaisir* de D'Annunzio (1889), interstice de la mémoire dans *La Recherche* de Proust (1913-1927), la chambre devient rapidement le lieu emblématique de la modernité.

Mais alors que tout le XIX^e et le début du XX^e siècle paraissent se caractériser par la conquête de l'espace intérieur, Kafka procède en sens inverse. Il ne remplit pas, il vide. Il n'accumule pas, il perd. Pour Kafka, la vraie tragédie repose justement dans cette défaite : la métamorphose du corps de Gregor Samsa implique la dépossession du langage, mais aussi la dépossession de l'espace.

La première partie du récit représente la tentative de la part de Gregor d'appréhender l'espace. Tout d'abord, il trouve un lieu pour se cacher du regard de ses proches, et notamment de sa sœur qui vient lui

amener à manger. Ensuite, il se voit obligé de s'adapter entièrement à sa nouvelle condition dans cet *humus* domestique, non plus en tant que homme, mais en tant qu'animal (Hacopian, 2006), Ici, la configuration spatiale change de dimension et tout mouvement – horizontal et vertical jusqu'à la surface du plafond – est permis. Les murs deviennent ainsi un terrain de jeu et de découverte, dernier acte de liberté avant la chute :

Pendant la journée, [...] prit-il l'habitude, pour se distraire, d'évoluer en tous sens sur les murs et le plafond. Il aimait particulièrement rester suspendu au plafond; c'était tout autre chose que d'être allongé sur le sol ; une oscillation légère parcourait le corps ; et dans l'état de distraction presque heureuse où il se trouvait là-haut, il pouvait arriver que Gregor, à sa grande surprise, se lâche et atterrisse en claquant sur le plancher. (Kafka, 1915, p. 62)

Mais, finalement, la métamorphose de Samsa ne le restreigne dans son rapport à l'espace domestique : sa sœur décide de vider la chambre, avec l'aide de sa mère, au début hésitante. Ensemble, les deux femmes finissent par se lancer dans l'entreprise de dépouillement de la chambre de Gregor :

[...] Comment s'expliquer autrement qu'il ait pu souhaiter sérieusement de voir sa chambre vidée ? Avait-il réellement envie que cette pièce douillette, agréablement installée avec des meubles de famille, se métamorphosât en un antre où il pourrait certes évoluer à sa guise en tous sens, mais où en même temps il ne pourrait qu'oublier rapidement, totalement, son passé d'être humain ? (p. 66).

Il s'agit d'un dépouillement qui, même du point de vue lexical, dévoile la nature de la métamorphose de Kafka, métamorphose par la langue et métamorphose par l'espace. Il s'ensuit une longue description de la spoliation à laquelle Gregor assiste dans l'impuissance, l'impossibilité de réagir, en perdant le moindre espoir de retour à ses fonctions humaines. La métamorphose de l'espace paraît donc comme le point de rupture du récit, le point de non-retour. Ici, la problématique du corps par rapport au lieu qui l'entoure paraît gagner toute sa force et son évidence, dans une lente ascèse qui mène au cœur du réel par la transfiguration inquiétante, sinon effrayante, de l'humain (Conin, 1997). De ce point de vue, la projection de son propre corps, dans sa chair même, participe à ce programme, à cette exigence de reconfiguration et de mise en échec spatiale :

[...] Gregor dut bientôt s'avouer que les allées et venues des deux femmes, leurs petites exclamations, le raclement des meubles sur le sol avaient sur lui l'effet d'un grand chambardement qui l'assailait de toutes parts ; et bien qu'il rentrât la tête et les pattes, et enfonçât presque son corps dans le sol, il se dit qu'immanquablement il n'allait pas pouvoir supporter tout cela longtemps. Elles étaient en train de vider sa chambre ; elles lui prenaient tout ce qu'il aimait. (p. 69)

Tout est enlevé, la commode qui contenait ses objets personnels, le bureau sur lequel il faisait ses devoirs pendant qu'il était à l'école primaire, tout ce qui lui était cher, ce qui lui appartenait, prolongeait son être, tout lui est soustrait. L'avenir se réduit désormais à un espace vide et quatre murs. Deux éléments subsistent cependant : le canapé au-dessous duquel Gregor se cache et une photo, l'image que Kafka avait décrite au tout début du récit :

[...] C'est alors que lui sauta aux yeux, accrochée sur le mur par ailleurs nu, l'image de la dame vêtue uniquement de fourrure ; il grimpa prestement jusqu'à elle et se colla contre le verre, qui le retint et fit du bien à son ventre brûlant. Cette image, du moins, que Gregor à présent recouvrait en entier, on pouvait être sûr que personne n'allait la lui enlever. (p. 70)

La photographie d'une inconnue devient ainsi la seule et dernière accroche d'humanité à laquelle se voue, dans cette chambre vidée, Gregor Samsa. Si, dans des nombreux textes de Benjamin, les appartements sont considérés comme des sortes de carapaces de protection : « La forme origininaire de toute habitation, c'est la vie non dans une maison mais dans un boîtier (*das Gehäuse*). Celui-ci porte l'empreinte de celui qui l'occupe. Dans le cas tout à fait extrême, l'appartement devient un boîtier » (Benjamin, 1939, p. 239), chez Kafka l'intérieur domestique devient le lieu de la faillite de ses relations personnelles. Un boîtier, oui, mais où le « chez soi » n'a plus aucune raison d'être, au contraire. La chambre se transmute en un endroit de peur et de danger au fur et à mesure que son animalité s'impose et ses rapports familiaux se détériorent :

Mais la hauteur si dégagée de cette chambre où il était contraint de rester couché à plat lui fit peur sans qu'il pût découvrir pourquoi – car enfin c'était la chambre où il logeait depuis cinq ans –, et, d'un mouvement à demi conscient, et non sans une légère honte, il se précipita sous le canapé. (p. 45)

L'impossibilité de l'espace intérieur se reflète aussi dans l'impossibilité de l'espace extérieur, et par conséquent, dans l'annulation de toute possibilité de perspective. La seule représentation possible se concrétise dans des visions de couloirs, microcosme théâtral qui impose ses propres règles scénographiques, tandis que ce qu'il y a dehors, au-delà de l'appartement, le paysage, bien qu'à plusieurs reprises recherché, n'arrive pas à s'affirmer (Caron, 1997). D'ailleurs, un de premiers mouvements de Gregor, presque un instinct de survie, le pousse à chercher l'ailleurs par la fenêtre : « Le regard de Gregor se tourna ensuite vers la fenêtre, et le temps maussade – on entendait les gouttes de pluie frapper le rebord en zinc – le rendit tout mélancolique » (p. 6).

Par le biais de l'étude de Victor Stoichita, il est possible de mettre en relation le système de représentation employé par Kafka avec la tradition de vues d'intérieur dans l'histoire de l'art. Cette comparaison permet d'analyser la représentation de l'espace dans le texte de Kafka tout en l'intégrant dans une tradition

visuelle bien plus ample (Starobinski, 1984). Dans *L'Instauration du tableau : Meta-peinture à l'aube de la modernité*, Stoichita parcourt l'histoire des vues d'intérieur et pointe l'importance du cadre, à savoir le *framework* de l'œuvre d'art. Dans ce genre de peintures, l'espace détient un rôle principal et devient le protagoniste de la dimension visuelle, mettant en scène un « intérieur pur », et s'appuie sur une configuration picturale qui se sert de portes, cadres, fenêtres et miroirs afin de se définir et jouer comme doublure de l'espace : « l'embrasure de la fenêtre reprend les données essentielles du tableau. Elle est, par essence, cadre. Ce cadre/embrasure définit la nature morte comme "étant-sur-le-seuil" et le paysage comme "vu à travers" » (Stoichita, 1993, p. 50).

Il est évident que Kafka utilise des clous spatiaux pour orchestrer son rapport avec les autres et, en général, avec le monde. Mais la fenêtre, chez Kafka, comme tout autre élément architectural, n'est pas seulement symbolique, elle aussi littérale. Elle connote l'espace, le situe et le visualise. Tout comme la porte, elle définit les possibilités de mouvement, et donc de développement, dans le cadre du récit. C'est donc l'espace domestique qui est mis en cause. L'objet « fenêtre » nous amène d'un côté à questionner le rapport à l'intime de Gregor, et de l'autre sa relation avec le monde extérieur. Dans cette dialectique, la fenêtre ouvre la perspective au paysage (Cauquelin, 2013) : « C'est le rectangle de la fenêtre, qui transforme le dehors en "paysage", les incunables de ce genre pictural doivent pour cette raison être cherchés dans le fond des tableaux de la Renaissance, où, pour la première fois, ils reçoivent une définition » (Stoichita, 1993, p. 58). Le paysage est ainsi fenêtre, comme la fenêtre est – par définition – tableau : elle incarne ainsi l'idée du tableau perspectif, soit une vision traversante. Il n'y a pas de vision sans fenêtre, car l'acte de regarder, c'est voir non à travers quelque chose, mais par l'absence de quelque chose : à travers un trou.

Les raisons d'un tel parallélisme sont assez évidentes : la fenêtre concrétise le rapport intérieur/extérieur, sans lequel la notion de paysage n'aurait pas pu être perçue. Car pour percevoir un paysage, il faut remplir une autre condition indispensable : la distance. Nous avons parlé d'échec de l'espace et de la faillite du paysage chez Kafka : cela parce que, dans la *Métamorphose*, toute opération d'éloignement, de perspective et de mise à distance devient dramatiquement impossible. S'il est vrai que la fenêtre est machine à image, dans le récit tout ce qui est hors-champ s'estompe. L'espace est autoréférentiel : plus la narration avance, plus chaque effort d'appréhension de l'extérieur par le regard échoue, tandis que la vue de Gregor diminue jusqu'à ce qu'il n'arrive quasiment plus à voir dehors :

Ou bien il ne reculait pas devant l'effort considérable que lui coûtait le déplacement d'une chaise jusqu'à la fenêtre, puis l'escalade de son rebord où il restait appuyé, calé sur la chaise, manifestement juste pour se remémorer le sentiment de liberté qu'il éprouvait naguère à regarder par la fenêtre. Car en fait, de jour en jour, il voyait de plus en plus flou, même les choses peu éloignées ; il n'apercevait plus du tout l'hôpital d'en face, dont la vue par trop fréquente le faisait jadis pester, et s'il n'avait pas su habiter dans la rue calme, mais complètement citadine, qu'était

la Charlottenstrasse, il aurait pu croire que sa fenêtre donnait sur un désert où le ciel gris et la terre grise se rejoignaient jusqu'à se confondre. (p. 58)

Difficile de croire à un choix involontaire chez un écrivain dont le premier recueil publié en 1913 portait le titre de *Regard*, et contenait deux textes, le premier *Regards discrets à la fenêtre* et l'autre *Fenêtre sur rue*. Si la fenêtre installe le rapport entre le tableau et le cadre, pour Kafka c'est la littérature elle-même qui serait un « acte d'observation » (Wajcman, 2004). Le regard dirigé vers la fenêtre, au-delà de la chambre, dans ce dehors qui sera, jusqu'à la fin du récit, une sorte d'utopie, est ainsi un acte, et pas n'importe lequel. C'est un acte de résistance et de liberté, le tout dernier, voué à s'éteindre progressivement. Il s'agit d'un véritable *topos* qui revient constamment dans l'œuvre de Kafka, comme le note aussi Starobinski :

Le rapport dynamique entre le dedans et le dehors, par l'entremise obligée de la fenêtre subira d'infinies variations. Pas un roman, depuis *L'Oublié* (où reviennent avec insistance les balcons avec vue sur la rue ou sur les balcons voisins) qui n'ait son jeu de fenêtres. Les occurrences de la fenêtre, chez Kafka, sont au moins aussi nombreuses que celles des portes, seuils, clôtures, escaliers, corridors : lieux de passage, mais qui, d'être destinés au passage, mettent d'autant mieux en évidence l'impossibilité de passer outre, laquelle, à son tour, met en valeur le dangereux privilège du franchissement. (Starobinski, 1983)

Tout comme la chambre, la fenêtre participe à la transformation de Gregor et représente son passage de la condition humaine vers celle de l'animal : de la possibilité du dehors jusqu'à l'annulation du paysage. Machine à découper, la fenêtre en vient ainsi à consommer une perte. Perte du monde extérieur, mais aussi vis-à-vis du monde intérieur. Pour reprendre les considérations de Walter Benjamin : « Pourquoi le regard qu'on jette à travers des fenêtres inconnues tombe-t-il toujours sur une famille en train de déjeuner ou sur un homme seul, assis à table sous la suspension, et occupé à des choses mystérieusement futiles ? Un tel regard est la cellule germinale de l'œuvre de Kafka » (Benjamin, 1939, p. 235-236).

Tandis que la fenêtre ouvre l'intérieur vers l'extérieur, par la porte, le regard passe d'un intérieur vers un autre intérieur. Elle représente une limite moins tranchante que la fenêtre, laquelle sépare culture et nature. La porte, n'est qu'un hiatus au sein du monde de la culture : « Si l'embrasement de la fenêtre fonctionne comme matrice de toute peinture, et particulièrement, à partir du XVI^e siècle, comme matrice du paysage, l'embrasement de la porte, en revanche, vise, inébranlablement, l'espace domestique » (Stoichita, 1993).

Un très grand nombre de maîtres de la peinture, dont Pieter de Hooch ou Emmanuel de Witte, ont fait du regard à travers la porte, ce qu'on a appelé en néerlandais comme le *doorkijkje*, un motif constant de leurs œuvres, comme un prolongement de l'espace vital, une « vue-à-travers-un-cadre-de-porte ». C'est

justement dans cette configuration de doublure, de « vie-vue-à-travers », que la porte paraît dans le récit de Kafka, et incarne une limite, une frontière, mais aussi un passage :

Sans doute la porte en bois empêchait-elle qu'on notât de l'extérieur le changement de sa voix (p. 10).

Et voilà que déjà, à l'une des portes latérales, son père frappait doucement, mais du poing (p. 11)

« Gregor ! Gregor ! » Et derrière l'autre porte latérale, la sœur de Gregor murmurait d'un ton plaintif : « Gregor ? Tu ne te sens pas bien ? (p. 12)

La porte donnant sur l'antichambre était ouverte et, comme la porte de l'appartement l'était aussi, on apercevait le palier et le haut de l'escalier. (p. 31)

Dans la salle de séjour, Gregor vit par la fente de la porte que l'éclairage au gaz était allumé, mais alors que d'habitude c'était l'heure où son père lisait d'une voix forte à sa mère, et parfois aussi à sa sœur, le journal paraissant l'après-midi, on n'entendait cette fois pas le moindre son. (p. 43)

C'est comme si tout se passait au seuil de cette porte, unique passage possible entre ces deux mondes, celui de Gregor et l'autre monde, celui de la famille. Cet élément concourt ainsi à dénoter le naufrage domestique, et fait en sorte que le « voyage immobile » de Gregor, pour reprendre les mots de Deleuze (Deleuze, Guattari, 1975, p. 35), s'achève avec sa mort et, en quelque sorte, la conséquente libération de la famille Samsa de leur lieu domestique. Le dernier mouvement connote en effet ce passage :

Puis tous trois quittèrent de concert l'appartement, ce qui ne leur était plus arrivé depuis déjà des mois, et prirent le tramway pour aller prendre l'air à l'extérieur de la ville. Le wagon, où ils étaient seuls, était tout inondé par le chaud soleil. Confortablement carrés sur leurs banquettes, ils évoquèrent les perspectives d'avenir [...]. La principale amélioration immédiate de leur situation résulterait, d'une façon nécessaire et toute naturelle, d'un changement d'appartement ; ils allaient en louer un plus petit et meilleur marché mais mieux situé et généralement plus pratique que l'actuel, qui était encore un choix fait par Gregor. (p. 116)

La métamorphose est donc le récit d'une déterritorialisation de l'intime, qui passe par la perte deshumanisante de l'espace clos d'une chambre, mais aussi l'histoire d'une reprise de possession de l'espace de la part de la famille de Gregor. Kafka opère un parallèle entre l'idée de métamorphose et la transformation de l'espace, cela à l'aide d'un système de représentation, la vue d'intérieurs, et à la mise en scène d'un microcosme domestique, la chambre, où tout élément architectural, en annulant les points de fuite, concrétise le drame domestique de sa condition animale.

Bibliographie

Ariès, P., Duby, G., 1985-1987, *Histoire de la vie privée. De l'antiquité à nos jours*, Paris, Seuil, 5 vol.

Aynsley, J., Grant, C., 2006, *Imagined Interiors: Representing the domestic Interior since the Renaissance*, London, V&A.

Benjamin, W., 1939, *Das Passagen-Werk* ; trad. Fr., 1989, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, les Éd. du Cerf.

Caron, P., 1997, *Le regard comme désir dans l'œuvre de Kafka*, in « Postures », Dossier « Kafka », n°1, p. 9-20.

Cauquelin A., 2013, *L'invention du paysage*, Paris, PUF.

Conin, F., 1997, *Le corps comme spectacle dans les récits courts de Kafka*, in « Postures », Dossier « Kafka », n°1, p. 51-64.

Deleuze, G., Guattari, G., 1975, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, éd. De Minuit.

Dibie, P., 2000, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Métailié.

Dupont, F., 1995, *Rêves d'alcôves, La chambre au cours des siècles*, Catalogue de l'exposition du musée des arts décoratifs, Paris, Réunion des musées nationaux.

Frommel, S., Spiechowicz, P., 2014, *Balzac et les intérieurs. Autour d'une déclinaison romanesque de la chambre*, in Orelli, B., von, *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Innenarchitektur und Intérieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Zurich, Petersberg, p.72-86.

Gere, C., 1989, *Nineteenth Century Decoration; The Art of the Interior*, New York, Weidenfeld & Nicolson.

Kafka, la scrittura della destituzione? – Kafka, l'écriture de la destitution ?

Goncourt, E., de, 1881, *La Maison de l'artiste*, Dijon, L'Echelle de Jacob.

Hacopian, A., 2006, *Kafka's bed, Die Verwandlung and the problem of the private*, in « *Medische Antropologie* », 18 (1).

Hamon, P., 2001, *Imageries. Littérature et image au XIXème siècle*, Paris, José Corti.

Kafka, F., 1915, *Die Verwandlung* ; trad. fr., 1988, *La Métamorphose*, Paris, Flammarion.

Muthesius, S., 2009, *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*, New York, Thames & Hudson.

Nicolae, C., 2015, *Franz Kafka's Metamorphic prison: the Door and the Window*, in « *Studia Universitatis Petru Maior – Philologia* », Vol. 18, Issue 1, p. 143-150.

Perrot, M., 2003, *Espaces privés*, in Franco Moretti (dir.), *Il Romanzo*, Milan, Einaudi, t.4.

Perrot, M., 2009, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil.

Praz, M., 1945, *Filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi.

Rice, C., 2007, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, London, Routledge.

Roche, D., Pardailhé-Galabrun, A., 1998, *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVII-XVIII siècles*, Paris, PUF.

Starobinski, J., 1947, *Le rêve architecte : à propos des intérieurs dans l'œuvre de Kafka*, in « *Lettres* », Genève, n° 23, p. 24-33.

Starobinski, J., 1983., *Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)* in Guichardet, J., (dir.), *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Editions du Champ Vallon.

Starobinski, J., 1984, *Regards sur l'image*, in *Le siècle de Kafka*, Paris, Centre Pompidou.

Stoichita, V., 1993, *L'Instauration du tableau : Meta-peinture à l'aube de la modernité*, Paris, Droz.

Teyssot, G., 2013, *Walter Benjamin. Les maisons oniriques*, Paris, Hermann.

Thornton, P., 1984, *Authentic Décor: The Domestic Interior 1620-1820*, London, Weidenfeld & Nicolson.

Wajcman, G., 2004., *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Paris, Verdier.